

Айла ЗАКАРИЯ КЕРИМОВА

Диссертант БМА

Адрес: Баку Бадалбейли Шамси 98

Email: ayla13@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР ЦИКЛА «DƏNİZ, GÖY, MƏNƏVVƏT» СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ

Резюме: Представленная статья посвящена анализу вокального цикла «Dəniz, göy, məhəbbət» Севды Ибрагимовой. В центре внимания автора проблема структурной организации вокальных миниатюр. В статье большое внимание уделено анализу классических форм песен, раскрываются черты авторской интерпретации классических форм. Особое место в статье также занимает исследование элементов музыкального языка.

Ключевые слова: Вокальный цикл, миниатюра, структура, форма, вариантность, куплет, трёхчастность

Вокальный цикл «Dəniz, göy, məhəbbət» один из самых лаконичных циклов композитора С.Ибрагимовой. По своей структуре данный цикл представляет собой четыре вокальных миниатюры, написанных композитором на слова поэта Наби Хазри. Небольшой по объёму цикл представляет особый интерес, так как в нём очень ярко проявились особенности структурной организации вокальных миниатюр композитора Севды Ибрагимовой. Каждая из формирующих этот цикл песня основана на структурах, имеющих чёткое классическое определение. С этой точки зрения очевидны особые предпочтения композитора: все песни построены либо на использовании трёхчастной или куплетной структур, либо на совмещении этих форм (куплетная форма с вариантным развитием – №2, трёхчастная форма – №3,4 и совмещение этих форм – №1). Вместе с тем, обращаясь к классическим структурам, композитор наполняет их новым содержанием, в следствии чего преобразуется и сама структура, получая в результате новую авторскую трактовку.

В.Холопова в своей работе «Формы музыкальных произведений», рассуждая об иерархической систематизации различных уровней определения понятия «музыкальная форма», выделяет три основных уровня. В качестве третьего содержательного уровня музыковед называет музыкальную форму как индивидуальную композицию произведения. При этом музыковед подчёркивает, что данный содержательный уровень предстает «в виде двух основных случаев: 1) конкретизация исторически типизированной формы, 2) индивидуальная, нетипизированная форма» и, что особенно важно, «в обоих случаях содержатель-

ный смысл формы диктуется ярко оригинальным замыслом сочинения» [1, с. 6]. Таким образом, анализируя особенности авторской интерпретации устоявшихся классических структур, мы пытаемся постичь суть оригинального замысла композитора. С этой точки зрения анализ вокальных миниатюр С.Ибрагимовой представляет собой интересную задачу в постижении её индивидуальных стилистических черт как композитора.

Открывает цикл первая миниатюра “Göylər qədər uzaq”, написанная в куплетной форме с применением вариантного принципа развития. При этом в отношении самой структурной организации, сформированной на основе последовательности пяти куплетов, весьма ощутимы признаки трёхчастности по типу: первая часть – первый и второй куплет, вторая часть – третий и четвёртый куплет и третья часть – пятый куплет.

Первый куплет – это период из четырёх равных предложений, при этом структура самих предложений необычна, все они состоят из трёх тактов. Оригинальность этого периода заключается также в том, что ни в одном из составляющих его предложений не повторяется мелодический рисунок. Средством же, способствующем единству структуры, становится ритмическая организация, поскольку во всех предложениях ритмический рисунок практически не изменяется. Небольшие варьирования ритма наблюдаются лишь в третьем предложении. В мелодическом развитии данного куплета легко заметить весьма очевидную особенность. Интонационное содержание каждого предложения организовано на основе опевающего развития мелодической линии. При этом развитие каждого предложения направлено на опевание одного конкретного, отличного от других, устоя. Этот устой каждый раз обозначен в качестве заключительного звука каденции. Так, в первом предложении таким устоем становится звук «a¹», во втором – звук «fis¹», в третьем – «h¹», в четвёртом – «e²». Уже простой перечень в следовании устоев наглядно демонстрирует главную тенденцию в развитии мелодической линии первого куплета. Это постепенное повышение уровня высотного звучания. Неслучайно заключительное предложение оказывается самым высоким и завершается одним из самых высоких звуков во всём развитии куплета.

Первый и второй куплет отделяет фортепианный проигрыш, объединивший в себе элементы аккомпанемента первого куплета и тему вступления. Вторым куплет представляет собой вариантное проведение первого куплета. Сохраняя особенности структурной организации, второй куплет демонстрирует изменения в развитии мелодической линии и в характере аккомпанемента. В мелодике меняется содержание второго предложения, при том, что главный устой сохраняется. Кроме того, меняется заключение в четвёртом предложении. Вместо опевания на этот раз мы видим нисходящее движение к устою «h». Таким образом в отношении друг к другу первый и второй куплет схематически можно представить следующим образом: **abcd; aecd¹**. Также как в предыдущий раз куплеты вновь отделяет фортепианная партия. Третий куплет существенно отличается от двух предыдущих. Сохраняя характер мелодического развития и ритмического рисунка, а также особенности структурной организации, этот куплет наполняется иными интонациями. Помимо того, что изменя-

ется сама мелодическая линия, впервые с начала песни в ней появляется активная восходящая квартовая интонация. Вместе с тем с предыдущими куплетами данный куплет роднит тенденция восходящего движения, которая и здесь проявляет себя постепенным и планомерным повышением тесситуры вокальной партии. Нельзя не отметить и особенности гармонического языка, которые в этом куплете выражаются неизменным басовым органическим пунктом с опеванием «fis».

Третий и четвертый куплеты отделяют всего два такта фортепианной партии, с новым характером звучания. Четвертый куплет в отношении третьего – его вариантная версия. Вариантность здесь – это, во-первых, замена первых двух предложений единой структурой с повтором двухтактовой фразы, в результате чего объём куплета впервые сокращается. Во-вторых, существенно меняется и характер аккомпанемента. Вариантное соотношение третьего и четвертого куплетов можно выразить таким образом: **abcd; eecd**.

Пятый куплет, отделённый от четвертого тремя тактами фортепианной партии, воспринимаются как реприза, поскольку она повторяет мелодику первого и второго куплета, однако с изменением ладового окраса, поскольку появившейся вместо «а»звук «ais» в начале куплета и вместо звука «е» звук «eis» в заключении развития корне меняют характер звучания, создавая полное ощущение динамической репризы. Этому также способствует сокращение масштабов части, если рассматривать данное произведение с точки зрения трёхчастности. Вместо двух куплетов, как это имело место в первой и второй части, здесь мы имеем всего один куплет.

Вторая миниатюра “Тарасаq sәni” написана в куплетной форме с применением вариантного принципа развития. Вариантность развития проявляет себя в том, что структура песни состоит из трёх куплетов, в мелодическом соотношении которых можно наблюдать очевидные черты вариантности. Вариантность также проявляет себя в характере фортепианного сопровождения, точнее сказать в том, как он меняется, образуя единую и неделимую линию развития. Каждый куплет представляет собой период из двух предложений. При этом каждое предложение очень чётко делится на фразы. В первом предложении это буквально «говорящие», речитативные однотактовые фразы с небольшим секундовым диапазоном. Можно даже сказать, что вариантное повторение одной фразы в двух высотных позициях. Повышение тесситуры вокальной партии становится свидетельством динамизации развития. Предложения друг от друга отделяет фортепианный аккомпанемент, характер которого резко меняется, также подчёркивая активизацию динамики. Характер мелодики второго предложения очень отличается от первого. Достигается мелодическая вершина, ширится диапазон, удлиняются сами фразы. Однако в заключении периода мелодика вновь возвращается к исходной высоте.

Второй куплет сохраняет и целостную структурную организацию первого куплета, и общие мелодические контуры, но только в первом предложении. Вариантность первого предложения выражается в микроизменениях ритмиче-

ского рисунка и подъёме тесситуры аккомпанемента. Изменения второго предложения более существенны. Вторая из двух его фраз меняет характер развития. Вместо нисходящего движения в заключении, как это было в первом куплете, здесь развитие сохраняет своё высотное положение, что, несомненно, свидетельствует о дальнейшем усилении динамического напряжения. Цели сохранения напряжения способствует и ладовое отклонение, наметившееся в конце второго куплета.

Как и на предшествующем этапе второй от третьего куплета отделяет небольшой фортепианный отыгрыш. И вновь характер фортепианной партии меняется, знаменуя тем самым начало нового этапа развития. Вариантность третьего куплета также как и второго проявляется в первую очередь в смене характера и повышении тесситуры аккомпанемента. Точно также первое предложение структуры периода по мелодическим контурам остаётся неизменным, а главные изменения касаются только второго предложения. Однако, в отличие от второго куплета, где изменения выражаются в смене самого характера развития, изменения во втором предложении третьего куплета в сравнении с первым куплетом не столь существенны. Мелодические контуры, как и принцип развития в целом сохраняются. Меняется ритмическая организация мелодики, благодаря чему изначально целостная фраза как бы распадается на несколько самостоятельных мотивов. Такая форма вариантности демонстрирует ослабление динамического напряжения, в силу использования принципа «распада» тематизма. Кроме того, в заключении третьего куплета и, как следствие, в конце всей песни звучит маленькое дополнение в виде распева названия и главной мысли всей миниатюры, мелодически оформленного как каденционное опевание главного устоя.

Третья миниатюра “Dəniz kimi” в отличие от предыдущих произведений цикла имеет трёхчастное строение. Основу первой части структуры составляет квадратный период, который проводится дважды с небольшими изменениями. Логика развития самого периода достаточно традиционна. Предложения соотносятся друг с другом по принципу вопроса и ответа. Противопоставление предложений выражено и в принципах мелодического развития: восходящим и опевающе-восходящим мотивам первого предложения отвечают нисходящие и опевающе-нисходящие мотивы второго предложения. В результате второе предложение по логике мелодического развития оказывается своего рода зеркальным отражением первого. Противоположность предложений особенно отчетливо проявляется с точки зрения ладового развития. Первое предложение целиком построено на основе опевания устоя «си», а второе точно также целиком подчинено опеванию, но уже другого устоя «ми». Вариантное проведение периода в первой части в вокальной партии проявляется изменением лишь одного звука. Однако, что более существенно, меняется характер аккомпанемента, в развитии которого ощущается логика сквозного развёртывания.

Основу второй части анализируемой песни составляет структура типа периода. В отличие от первой части период среднего раздела не столь однозначен с точки зрения структурной принадлежности. Здесь нет чёткого деления на предложения. В основе структуры данного периода лежат несколько неравных

по масштабам фраз. Их неравенство усугубляется сменой метрической организации, что в целом создаёт эффект текучести в развитии и непосредственного высказывания. Кроме того в развитии рассматриваемого периода отчётливо прослеживается тенденция восхождения, посредством нескольких фраз, каждая из которых оказывается выше предыдущей. При этом каждая логика мелодической организации каждой фразы построена на опевании определённого устоя.

Третья часть миниатюры – это реприза. Данную репризу, несмотря на микроизменения в мело-ритмической организации с полным основанием можно было бы назвать статической, если бы не один весьма существенный факт. Этот факт – изменение, незначительное с точки зрения своих масштабов, связанное со сменой всего лишь одного звука, имеет решающее значение с точки зрения функциональной организации и, как следствие, логики общего развития. Решающий характер изменения определяется местоположением изменённого звука. Это каденционный устой, которым завершается вся вокальная миниатюра. В результате вместо устойчивой тоники-маие, как в первой части трёхчастной структуры, в репризе возникает неустойчивая половинная каденция, как будто в воздухе повисает вопрос без ответа.

Четвёртая миниатюра “Søn mænimlæsn” также как и третья имеет трёхчастное строение, но с совсем иной внутренней организацией. Необычность структурного оформления проявляется уже в первой части миниатюры. Её основу составляет период из четырёх предложений, в следовании которых можно заметить черты симметрии по типу: **abca**. Оригинальность структурной организации выражается также в неравенстве масштабов предложений, составляющих данный период. Что касается мелодического наполнения каждого предложения, то здесь композитор остаётся верна себе и, как это часто происходит в её вокальных миниатюрах, основу развития каждого предложения составляет опевание одного конкретного устоя. В итоге логика чередования устоев образует мелодическую дугу с вершиной в центральной части периода.

В отличие от предыдущей миниатюры составные части трёхчастной структуры данной песни более контрастны между собой. Данное качество структуры подчёркивается многими характеристиками развития. Прежде всего, обращает на себя внимание развёрнутый эпизод фортепианной партии, который отделяет первую часть от второй. В этом эпизоде смену одного этапа развития другим подчёркивается сменой характера самой фортепианной партии. Ещё одно изменение связано с ладовым развитием, вернее со сменой лада.

Контрастность частей обусловлена, в том числе, и разной структурной организацией каждой из них. Вторая часть более сложная структура, состоящая из двух периодов. Первый из них классический квадратный период повторной структуры, предложения которого отличаются лишь каденционным завершением. Второй период также имеет элементы повтора между предложениями. Однако в соотношении друг с другом предложения второго периода имеют вариантное сходство, так как второе из двух предложений является своего рода

продолжением первого с точки зрения единой линии развития и под действием динамического напряжения преобразует исходные, данные в первом предложении мотивы. С этой точки зрения во втором периоде можно говорить даже об определённых чертах разработанности. В результате второе предложение увеличивается в масштабах по сравнению с первым. Более того, свидетельством усиления напряжения становится повышение тесситуры вокальной партии, в которой достигается максимальная мелодическая вершина всего развития. Таким образом взаимодействие всех элементов развития демонстрирует многократное усиление динамического развития во второй части песни.

Функцию перехода к репризе также как и функцию перехода к среднему разделу выполняет фортепианная партия, в развитии которой вновь ощущается смена характера. Третья часть песни – это статическая реприза, единственным изменением которой является смена длительности одного из звуков.

Однако после столь динамически активной средней части статическая реприза не может до конца осуществить необходимую функцию подведения итогов развития. В осуществлении данной функции существенную роль играет небольшая кода, в развитии которой начальная фраза первой части получает новое, устремлённое вверх продолжение, в котором отчётливо ощущаются восходящие тенденции мелодических мотивов среднего раздела.

Таким образом, подробный анализ вокальных миниатюр цикла «Dəniz, göy, məhəbbət» С.Ибрагимовой наглядно продемонстрировал, насколько оригинально композитор интерпретирует классические формы, не отходя, при этом, от типических черт этих самых форм. Поскольку сами контуры той или иной классической структуры в каждом из рассмотренных произведений остаются весьма узнаваемыми. И каждый раз любое отклонение от формулы веками устоявшихся структур непременно обусловлено необходимостью индивидуального творческого замысла композитора С.Ибрагимовой в каждом конкретном произведении.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001
2. Мазель Л. О мелодии. М.: Гос.Муз.Изд, 1952. 300 с.
- 3.Плавский З.И. Четырнадцать магических строк. Электронный ресурс: URL <http://www.svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/plavskin-chetyrnadcat-strok.htm>
4. Семенов, В.Б. Сонет / Школьный словарь литературоведческих терминов: иносказательность в художественной речи. Тропы. Стиховедение М.: Просвещение, 2002. С. 155-162.
5. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха»: в 2-х кн. Кн. 2. Строфика. М.: Флинта: Наука, 2002. 488 с.

Ayla ZƏKƏRIYYƏ-KƏRİMOVA
BMA-nın dissertanti

SEVDA İBRAHİMOVANIN “DƏNİZ, GÖY, MƏHƏBBƏT” VOKAL SİLSİLƏSİNDƏ MİNİATÜRLƏRİN STRUKTUR TƏŞKİLƏTİ

Xülasə: *Təqdim olunan məqalə Sevda İbrahimovanın «Dəniz, göy, məhəbbət» vokal silsiləsinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Vokal miniatürlərinin struktur təşkili problemi müəllifin diqqət mərkəzindədir. Məqalədə mahnıların klassik formalarının təhlilinə böyük diqqət yetirilmişdir. Bundan başqa, musiqişünas təhlil prosesində klassik formaların müəllif interpretasiyasının xüsusiyyətlərini də tapır. Məqalədə musiqi dilinin elementlərinin tədqiqi xüsusi yer tutur.*

Açar sözlər: *Vokal silsilə, miniatür, struktur, forma, bənd, üç hissə, variantlıq*

Ayla ZAKARIYA-KERİMOVA

Candidate for a degree of BMA

FEATURES OF THE STRUCTURAL ORGANIZATION OF VOCAL MINIATURES OF THE CYCLE "DƏNİZ, GÖY, MƏHƏBBƏT" BY SEVDA İBRAHİMOVA

Summary: *The article is devoted to the analysis of the vocal cycle "Dəniz, göy, məhəbbət" by Sevda İbrahimova. The author focuses on the problem of the structural organization of vocal miniatures. In the article, much attention is paid to the analysis of classical forms of songs. In addition, the musicologist in the process of analysis finds features of the author's interpretation of classical forms. A special place in the article is also occupied by the study of the elements of the musical language.*

Key words: *Vocal cycle, miniature, structure, form, variant, couplet, three-part*

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə;
professor Ağaverdi Paşayev